

# Desestructurando el concepto música: Una ofensiva a la cultura

*Fernando O. Paíno*

*Historiador y crítico musical*

## Resumen

**En muchas ocasiones, no somos conscientes de la manera en la que la propia sociedad, representada por medio de los estados y gobiernos, controla, censura y limita la cultura para sus propios intereses.**

**Aunque parezca una actuación ineluctable, realmente está lejos de serlo.**

**Uno de los focos culturales que las clases dirigentes han intentado defenestrar de su campo de efecto a lo largo de la historia ha sido el de la inclusión del ruido dentro de los registros musicales.**

**El objeto de este análisis se fundamenta en delimitar los campos de actuación del término música de cara a la demostración y aceptación de los géneros noise, power electronics, experimental e industrial dentro de él.**



Desde el principio de los tiempos el ser humano se ha visto necesitado de la cultura para poder sobrevivir en el mundo. Bien sabido es que si tuviésemos que vernos obligados a definir al ser humano con una palabra, ésta sería “cultura”.

El sistema nervioso de la cultura se fundamenta en el lenguaje. Éste se compone de palabras, y cada una de ellas esconde un significado que hace que cobren vida. La vida de cada palabra no se manifiesta hasta que no entra en uso, hasta que no se sedimenta en los estratos sociales. Sin embargo, y como podemos concluir sin demasiada dificultad, la sociedad es un juez prevaricador que actúa siempre mirando en su propio beneficio para alcanzar las metas que mejor se ajustan a sus intereses. De esta diversidad de intereses nacen los

distintos tipos de cultura, que hacen que unos grupos sociales se diferencien de otros.

Dicho esto me gustaría centrarme en un concepto muy concreto, el de música. ¿Qué es lo que el ser humano entiende por música y qué no lo es? ¿Cuáles son los límites que definen al concepto? Y sobre todo: ¿es posible variar la ontología de un concepto sin dañar la existencia del mismo? La respuesta a la última cuestión viene resuelta por la actuación epistemológica, que es, a fin de cuentas, la encargada de moldear la ontología de un concepto. La cultura se fundamenta en la práctica, y no la práctica en la cultura.

Posiblemente, el mayor culpable de la invariabilidad de los conceptos sea la teoría platónica del mundo perfecto de las ideas; gracias a ella, y escudándose en Parménides como artífice principal, los conceptos son lo que son, y mutar su significado constituye un acto imposible. Sin embargo la ciencia, utilizando la historia como motor de cambio, ha demostrado que los conceptos pueden y deben mutar estructuralmente por causa de la evidencia empírica. Tres nombres me vienen a la cabeza: Copérnico, Galileo y Newton.

Si la historia ha demostrado que no todo lo ideal es inmutable, ¿entonces por qué la sociedad se obceca en seguir discriminando esta posibilidad a ciertos aspectos de la cultura?

El objeto de este análisis se fundamenta en delimitar los campos de actuación del término música de cara a la demostración y aceptación de los géneros *noise*, *power electronics*, *experimental* e *industrial* dentro de él.

La RAE es bastante ecléctica a la hora de definir un término que cuenta con nada menos que ocho acepciones. Por razones de espacio no voy a citarlas todas, pero sí que me gustaría destacar algunas que incurren en contradicción lógica cuando son comparadas entre sí. Sin ir más lejos, las dos primeras: 1. f. *Melodía, ritmo y armonía, combinados*. 2. f. *Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído*.

La primera definición adolece de simplicidad. En ella el concepto debe cumplir unos patrones estructurales, y si no los abarca en totalidad, no puede ser definido como tal; mientras que la segunda expresa de una manera mucho más receptiva la posibilidad de evolución dentro del término. Ésta presenta una fundamentación teleológica, es decir, se basa en el fin (la recreación del oído) para definir al medio. Efectivamente, el género *noise* presenta en sus composiciones una sucesión de sonidos modulados aunque no por ello familiares, y su objetivo es consumado por el oído del que voluntariamente la consume. Es por ello que el ruido, siempre que sea generado de forma voluntaria y premeditada, es decir, sea compuesto por un autor, o dicho de otro modo, tenga autoría; debe ser considerado dentro del campo de la música.

La valoración que el oyente concluya sobre el resultado de la música no debe afectar a la conceptualización de la misma. Los axiomas también se encuentran ubicados dentro del saco cultural, aunque en muchas ocasiones parezca que éstos trasciendan y se sitúen fuera de sus límites, cerca del Pantócrator. A casi nadie le gusta que le ofendan, sin embargo sabemos en qué consiste ofender hasta el punto de saber que no nos gusta que lo hagan. Por ello no vamos a negar la naturaleza de una ofensa, más bien todo lo contrario, intentaremos utilizarla en nuestro propio beneficio por medio de resortes como el Derecho Penal. ¿Entonces, por qué rechazar las composiciones ruidistas dentro del universo musical?

Las primeras manifestaciones ruidistas dentro del campo musical las encontramos a principios del siglo XX en el compositor y pintor italiano Luigi Russolo, que utilizó como inspiración y participó activamente en el famoso *Manifiesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti, que exige a gritos ese cambio en el andamiaje cultural que se demandaba en los primeros párrafos de este análisis. El mensaje que transmite el manifiesto puede ser comparado con las lecciones que podría haber pregonado el superhombre de Nietzsche, aunque, una vez más, la teoría fue mancillada por la historia y mal utilizada por parte de los regímenes totalitarios.

Centrándonos en la obra de Russolo, el genio italiano ideó instrumentos, permítanme llamarlos musicales, para hacer ruido. El *Intonarumori* o máquina de hacer ruidos es el mejor ejemplo de ello. Con ella se generaban multitud de sonidos disonantes con el fin de componer piezas musicales atípicas hasta el momento. Huelga decir que este invento fue duramente criticado por la sociedad de la época, que no veía en él otra cosa que no fuese un despropósito. En este acontecimiento encontramos la actuación de la sociedad como juez discriminador asentada en la tradición sobre la que se nutre el concepto. La gente rechaza el *Intonarumori* porque no lo comprende, porque no alcanza a discernir cuáles son las posibilidades de su uso dentro de los alcances como aportación a la cultura. El *Intonarumori* no se instaura dentro del legado cultural porque no cuenta con la aceptación solidaria del núcleo social. Sin embargo, no por ello deja de ser útil, de crear ruidos, de conferir la posibilidad de que en algún momento su efecto sea aceptado dentro de la urdimbre del término para el que fue creado.

Russolo inspiró su obra de 1913 *El arte del ruido* en el *Manifiesto de la música futurista* de Balilla Pratella, que tan sólo dos años antes instaba a generar nuevas composiciones basándose en los sonidos producidos por las máquinas fabricadas a raíz de la segunda revolución industrial. Los sonidos de la fábrica y de los instrumentos de la nueva guerra debían ser los inspiradores del cambio en la música. El concepto inalterable sobre la idea de música debía verse modificado por el cambio que implica el transcurso de la historia.

Para poder controlar y apreciar algo resulta imprescindible comprenderlo previamente. Ésta es la razón por la que a lo largo de la historia el ruido ha sido desdeñado y apartado de las filas del consumo, su difícil comprensión de cara al estudio y control por parte de los dirigentes políticos y los gobiernos que establecen y regulan la cultura. Psicossomáticamente hablando, el ruido se traduce en caos, en descontrol, y creo que no existe concepto más adverso para un estado que no sea ese. Ésta quizá pueda ser la razón por la que a las distintas sociedades occidentales nunca les haya resultado interesante integrar el ruido dentro de su registro cultural más afín, sino todo lo contrario, han procurado defenestrarlo, apartarlo de los campos del uso común como algo positivamente valorado. Resulta más que curioso el hecho de que el ruido haya sido rechazado como elemento de instrumentación por la sociedad de consumo durante más de setenta años. El aislar la posibilidad de conocimiento de este elemento dentro de un ámbito académico nos dice mucho acerca de la selección y el control sobre la cultura por parte de las clases dirigentes.

La interpretación del ruido resulta muy confusa, se escapa con mucha facilidad de los cánones y la acotación normativa consuetudinaria, y esa característica puede instar a la particularidad y al individualismo conceptual dentro del campo del valor. El distanciarme en términos valorativos del resto me convierte automáticamente en un disidente y, obviamente, la disidencia es una actitud que cualquier gobierno intenta evitar a toda costa.

La primera manifestación de disidencia social a gran escala utilizando el ruido como ingrediente y la música como herramienta la encontramos en el movimiento *punk* británico que tuvo lugar a mediados de 1976. Además del contenido socialmente reivindicativo inserto en muchas de las letras de los grupos de la primera generación *punk*, su activismo se encuentra en la transformación de la estructura ejecutiva tradicional que las bandas venían realizando hasta el momento. La incursión del ruido en las composiciones de las agrupaciones que conformaron este movimiento viene dado en muchos casos por su falta de práctica a la hora de tocar los instrumentos musicales. Las continuas disonancias y saturaciones se generaban por esa razón. Ciertamente es que esta faceta no es en todo caso endémica del movimiento *punk* británico, sino que viene más bien dada por bandas estadounidenses como The Ramones. Lo que sucedió tuvo que ver con una inversión en la prioridad de los valores con respecto al fin buscado. La inquietud con respecto al fin cambió de forma aritmética, ya que ahora no se trataba de disfrutar DE la música, sino de disfrutar CON la música, por lo que la destreza a la hora de ejecutarla no resultaba tan importante como gozar de su resultado. Y este resultado no era ni más ni menos que un nuevo corpus conceptual completamente adverso a los anteriores que desataría el interés por lo desconocido. The Ramones o Television habían demostrado al mundo durante 1976 que tocar de forma atípica, y deficitaria en analogía con el pasado, podía resultar tanto o más atractivo para gran parte

del público que lo que se había experimentado antaño, de hecho podía provocar una cierta empatía con el público, que tras la experiencia se planteaba la posibilidad de intentar emprender un proyecto musical de similares características. En comparativa, resulta algo parecido a la incursión del arte Pop dentro de las revistas de arte durante la década de los sesenta del pasado siglo. La época de los manifiestos capitaneada por el prestigioso crítico de arte estadounidense Clement Greenberg se fue por tierra cuando una serie de cuadros que muestran latas de sopa Campbell presentada por el artista estadounidense Andy Warhol insta a preguntarnos qué es realmente el arte, cuáles son los límites de éste, y, sobre todo, quien dictamina que esto es arte y aquello no.

La cuestión nos trasladaría obligatoriamente a un plano normativo, pero éste a su vez descansa sobre un páramo eminentemente ético. Una ética que se camufla bajo la máscara de la normatividad, pero, al fin y al cabo, una ética. Wittgenstein cuestionó la solidez del imperativo categórico kantiano en la conferencia sobre ética que tuvo lugar en la caliginosa ciudad de Cambridge durante 1930. Desde aquel momento, la fundamentación trascendental de los valores morales pierde toda su sostenibilidad, y los efectos de esta consecuencia también se manifestarán en los campos del arte, contando con movimientos tan sorprendentes como es el arte conceptual entre otros.

Volviendo de nuevo al plano de la música *industrial*, una de las mayores características de este estilo se basa, al igual que ocurría con el género *punk*, en la importancia que éste confiere al aspecto ideológico por encima del puramente musical. Cabe resaltar que esta tendencia es coetánea al movimiento *punk*, ya que ambas tienen sus primeras manifestaciones en Estados Unidos durante finales de 1975 y principios del año siguiente (con Boyd Rice en el caso *industrial*) y su núcleo de actividad y desarrollo como movimiento se verá desplazado al otro lado del Atlántico un año más tarde, aunque siempre es necesario reseñar como foco de indiscutible influencia para el género industrial el polémico LP de Lou Reed *Metal Machine Music*, para algunos el peor trabajo de su carrera, para otros el referente inexcusable de una nueva tendencia que acababa de ver la luz.

En el caso del *punk* es más que conocida toda plantilla de primeras bandas que dan nombre al movimiento: Sex Pistols, The Damned, The Clash... Sin embargo, en el aspecto del movimiento industrial, las agrupaciones son menos nombradas. La más importante y representativa será sin lugar a dudas Throbbing Gristle. Throbbing Gristle se caracteriza por generar atmósferas acústicas opresivas y espontáneas utilizando distorsiones, *loops*, y escapes sonoros que son generados en unas ocasiones y mezclados en otras con sintetizadores. El cuarteto liderado por el controvertido Genesis P. Orridge antepondrá la importancia de transmitir un mensaje de protesta social basado en el claro reflejo de los defectos y deficiencias de las sociedades a lo largo de la historia, a la preocupación por realizar una composición melódica de calidad. Este

esquema se materializó hasta el punto de convertir en puras improvisaciones la mayoría de sus conciertos. La banda no sabía lo que iba a tocar, y mucho menos aún como podría sonar el resultado de la actuación conjunta. Lo único acordado de antemano era la temática sobre la que se basaría del discurso de Orridge. Ésta estaría repleta de imágenes comprometedoras y polémicas que hacían agachar la mirada del que se define pudoroso, en ellas se presentaban desde instantáneas relacionadas con el Holocausto hasta la pura pornografía, aunque éste último aspecto ya lo venían trabajando en su anterior proyecto COUM Transmissions a base de "acciones" en las que Cosey Fanni Tutti y el propio Orridge realizaban, normalmente desnudos, todo tipo de obscenidades y actividades escatológicas que por falta de espacio no detallaré en este texto y que dejaban al público asistente tan perplejo como boquiabierto.

Lo que Throbbing Gristle buscaba con su música no era sólo provocar desagrado a base de exponer las facetas mas deplorables experimentadas por el género humano, la intención del grupo radicaba en demostrar a la sociedad hasta que punto esa faceta queda oculta para la mayoría de los sectores por medio del control y los resortes gubernamentales. El filósofo alemán Friedrich Schelling se cuestionaba el trasfondo sobre el origen de la naturaleza y la creación divina argumentando "*Lo oscuro le precede.*" Efectivamente, antes de la hipotética creación del universo, que se asemejaría con el orden cosmológico que proyecta la naturaleza y que el ser humano interpreta por medio de la ciencia, existiría un caos primigenio, un "*pneuma*" del que todo parte, un descontrol de libertad absoluta que muestra abiertamente la totalidad de las alternativas que nos rodean y conforman. El orden social siempre lleva consigo una estratificación, una selección y discriminación de valores con el fin de estructurar de la forma más eficaz un interés común, un pacto social. Sin embargo, resulta imposible la no existencia de disidentes de cara a la aceptación de todos los términos que conforman este pacto, ya que si esto presentase una forma tan idílica y armónica como la que Rousseau argumentaba, no habría necesidad de pacto alguno. Pues bien, los disidentes de esta etapa dentro del campo musical se encarnan fielmente en bandas y compositores como SPK, Maurizio Bianchi, Cavaret Voltaire, Nurse With Wound, Monte Cazzaza, Whitehouse o los propios Throbbing Gristle. Son grupos que intentan exponer esa alternativa oculta que también forma parte del género humano y que la moral tanto castiga, censura y pretende enterrar. Ellos representan, por medio de la utilización del ruido, el descontrol en su esencia, sin pautas ni medidas preestablecidas.

El movimiento industrial que detonó durante 1977 supone un nuevo comienzo, la eclosión de una crisálida concebida en el mayo francés de 1968, que tuvo como padre a la postmodernidad. Y creo que Herbert Marcuse puede alzarse como el mejor analítico de esa sociedad infectada, descubriendo en el individuo una represión subyacente que le impide encontrarse consigo mismo, discernir cual es su verdadera naturaleza, ya que los resortes impositivos ideados por la sociedad crean

una falsa libertad conceptual basada en el control, en la acotación semiótica del propio concepto. Este control gubernamental sobre la conceptualización es un referente inexcusable para el próspero desarrollo del sistema capitalista. Como muy bien apuntaba Jacques Attali, *“con la invención del dinero la música se inscribe en el uso; la mercancía va a atraparla, producirla, intercambiarla, hacerla circular, censurarla. Deja entonces de ser afirmación de la existencia para convertirse en valor.”* Dicho de otra forma más práctica, con la llegada del capitalismo la música se convierte en mercancía. Como todos sabemos, la estructura de mercado se basa en las leyes de la oferta y la demanda. Las empresas producen lo que el público demanda, y el público consume lo que la sociedad le inculca como válido por medio de los resortes culturales. El género industrial, al igual que pasó en menor medida con el *punk*, tuvo que utilizar el medio de la autoproducción para poder acceder al mercado. Las discográficas de los setenta no estaban por la labor de editar a bandas polémicas y conflictivas que arremetiesen contra los cimientos de la estructura del bienestar ideada en tiempos de postguerra, o que generaban tonadas de difícil comprensión para el consumidor estándar. Es por esta razón que, utilizando medios de producción de bajo coste como era el grabador de casete, las primeras formaciones industriales como Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire o Clock DVA empezaron a comercializar una música subsidiaria en un formato accesible que debido a su éxito y recepción trascendió a otros más valorados y de mayor matiz acústico como el vinilo. Este es el caso de Industrial Records, la primera discográfica industrial independiente creada por los integrantes de Throbbing Gristle. El término *“industrial”* para referirse a este tipo de música fue acuñado por el compositor experimental americano Monte Cazzaza, que tras su viaje a Inglaterra trabajó directamente con el cuarteto en la producción y distribución de este tipo de material. La autonomía organizativa que demostró Throbbing Gristle les permitió adentrarse en el mercado discográfico sin mancillar sus ideales hasta convertirse en uno de los sellos más rentables del mercado independiente en el momento de su disolución, durante 1981, coincidiendo con la separación del conjunto que le dio forma. La realidad empresarial independiente de Industrial Records, permitió utilizar las publicaciones de las bandas editadas en ella como verdaderos recursos de difusión informativa que luchaban contra las bases del sistema establecido. Muchos de los primeros trabajos de esta discográfica incluían panfletos en los que se exponía la falsa realidad desenmascarada que la cultura nos impone como creencia. A raíz del surgimiento de Industrial Records, comenzaron a crecer otras casas discográficas minimalistas como United Diaries o Mute de Daniel Miller, que tras el fichaje de bandas más accesibles como Depeche Mode, empezaron a cosechar un colosal éxito. Miller estuvo participando en el proyecto COME, junto a William Bennett y Peter McKay de los futuros ruidistas Whitehouse. De hecho, y para mal trago de Orridge, ante la imposibilidad por parte de otras nuevas formaciones de tinte industrial de fichar por sellos ya constituidos como Industrial Records, surgirán casas especializadas en el recrudecimiento exasperado del ruido como fin, criticando el decaimiento

estilístico y el refinamiento que las primeras agrupaciones estaban empezando a tener por causa de la adaptación de sus composiciones a estilos más comerciales y accesibles. Éste es el caso de los citados Whitehouse, que constituirán COME Organisation en la ciudad de Londres durante 1979 con la intención primigenia de dar salida a sus propias creaciones, aunque, las primeras referencias corresponden al proyecto antecesor de estilo minimalista COME.

Al igual que pasó con la tendencia *punk*, tras la finalización de la efímera andadura de las primeras bandas seminales, el movimiento en sí se bifurcará en tendencias y subestilos, dando lugar a un fabuloso crisol repleto de posibilidades, desde accesibles y comerciales hasta extremas y radicales. En el caso del *punk*, el movimiento del setenta y siete dio lugar tras su decaimiento a subgéneros como el *anarcopunk*, o el *OI*, así como el *skatepunk* y un sinfín más de estilos. En el caso del movimiento *industrial*, el esquema conceptual va a desarrollarse de la misma forma, pudiendo catalogar a COME Organisation como el primer sello extremo de la tendencia *industrial*, distribuidor de la rama *power electronics*, definida como tal en el texto de la portada del LP *Psychopathia Sexualis* que Whitehouse publicaría en el año 1982. Otros que seguirán la misma pauta empresarial, abordando los aspectos más repudiados de la historia de la humanidad, serán los responsables del sello Broken Flag, que comenzará su actividad tres años más tarde que COME, en 1982, pero que nada tiene que envidiar al ya citado. La técnica de producción y distribución de Broken Flag va a ser similar a la usada por COME y otras discográficas independientes, como la utilización del casete y la edición de vinilo de tirada limitada (normalmente a 500 o 1000 copias). Esta autogestión era favorable para las bandas por varias razones, la primera de ellas es que les permitía abordar la temática deseada sin ningún tipo de restricción moral o política, gestando de esta manera verdaderos caramelos rebosantes de infamias y crítica social. Por otro lado, se equilibraba de forma muy eficiente la economía de mercado, ya que en rara ocasión se producía una acumulación de excedente. Los sellos fabricaban lo que estimaban que iban a comercializar, e infrecuentemente se producía la reedición, es por ello que hoy en día este material es tan difícil de conseguir, alcanzando precios muy elevados en los mercados de subastas públicas.

Cierto es que actualmente algunas casas discográficas han optado por reeditar varios de éstos trabajos registrados originariamente en cinta de audio utilizando en esta ocasión otros soportes más resistentes y de mayor calidad acústica, como son el vinilo o el CD; sin embargo, estas reediciones pueden considerarse “relanzamientos”, ya que el oyente que lo adquiere descubre un producto que antes no había tenido la oportunidad de escuchar debido a su difícil accesibilidad comercial. Sin ir más lejos, éste es el caso del grupo estrella de Broken Flag, que además fueron los creadores del mismo; hablamos de Ramleh y de su alma máter Gary Mundy, que tras acudir a una actuación de Whitehouse decidió formar una banda emulando el estilo de la de Bennett,



pero aportando su matiz personal. Gracias a esta apuesta, Ramleh pudo materializar sus propias inquietudes artísticas, así como dar oportunidad a otra serie de bandas ajenas al Reino Unido que se caracterizaban por realizar una música que se resistía a ser catalogada como tal por la crítica. Prueba de ello es la primera referencia en vinilo de Broken Flag, *Neuengamme*, que incluía a artistas como los españoles Esplendor Geométrico, que llevaban un año de andadura, o el milanés y prolífico Mauricio Bianchi, otro de los grandes representantes del género *industrial* por derecho propio. También contaba con la presencia de los instigadores Whitehouse y de los efímeros Consumer Electronics.

Cierto es que la actividad de la mayoría de estos sellos no superó el año 1985. Al igual que pasó con el *punk* y el primer *industrial*, la idea que sustentaba la realización de estos trabajos fue explotada demasiado rápido, haciéndola morir en unos casos de atragantamiento y en otros de indigestión. Aunque como suele ocurrir, en toda ley siempre se dan excepciones. La primera y más remarcable, que además no deja de sorprender por su invariable y lineal progresión en el tiempo, es United Diaries, el sello de Stephen Stapleton, responsable del proyecto Nurse With Wound. Éste se caracteriza desde sus comienzos por elaborar una música que guarda mucha consonancia con la producida por la tendencia francesa de los años cuarenta "*musique concrète*", ideada por Pierre Schaeffer. Al igual que ésta, las tonadas de Stapleton se caracterizaban por alcanzar una larga duración, realizando en ellas la combinación de diversos sonidos independientes, pegados, superpuestos y fusionados entre sí dando a luz una tonada con efecto *collage*.

Un aspecto que resulta muy remarcable de Nurse With Wound son sin duda sus influencias artísticas, ya que desde el principio de su carrera, Stapleton se ha definido como dadaísta y surrealista. El objetivo buscado tanto en el ya citado futurismo como posteriormente ocurrirá con la corriente dadaísta no era otro que la destrucción de lo impuesto socialmente y la primacía del instinto sobre la lógica.

La música de Nurse With Wound se adaptará a la perfección a estos cánones, sorprendiendo en 1979 con un disco alimentado por la glándula mamaria del *krautrock*, pero con personalidad propia: *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*, un trabajo de tres canciones de larga duración que fue registrado en tan sólo seis horas. Puede ser considerado como pura improvisación, ya que al igual que sucedía con los conciertos de Throbbing Gristle, así como con la mayoría de las bandas que conforman la primera oleada industrial, ninguno de los tres miembros que intervinieron en la grabación tenía demasiado claro lo que iba a hacer, ya que éstos fueron avisados por Stapleton poco tiempo antes de la grabación del disco, y nunca antes habían ensayado juntos. Tras la publicación de *Chance Meeting on a Dissecting Table of a Sewing Machine and an Umbrella*, Stapleton no ha parado de editar trabajos bajo el nombre de Nurse With Wound, además de hacer lo propio bajo otros pseudónimos y en colaboración con otros

grupos como Current 93, constituyendo así una de las discografías más prolíficas de la primera generación *industrial* junto a la del polémico compositor experimental Mauricio Bianchi.

Entrando en el aspecto estético, las formaciones industriales han mostrado generalmente una especial preferencia por las vestimentas corporativas. Con el paso de los años, este género ha mantenido la ropa militar como símbolo de identificación. La razón de ello no deja de ser irónica, ya que por medio del ruido como herramienta, elemento que se escapa del poder de control llevado a cabo por la sociedad, las bandas industriales proponen ejercer un nuevo y estricto juicio revisionista sobre el ya establecido, descubriendo sus fallos y sus carencias. La vestimenta militar simboliza esa actitud de enfrentamiento y lucha constante contra el enemigo, un enemigo que se encarna en la propia cultura impositiva.

Otro valor que aporta la vestimenta militar, y que las agrupaciones industriales sabrán aprovechar para sus propios intereses, será el de las connotaciones con los regímenes fascistas originados durante la primera mitad del siglo XX. Multitud de bandas industriales y post-industriales han sido tachadas de neofascistas debido a su exacerbada provocación estética. Este es el caso de los propios Throbbing Gristle, que usaron como logo un símbolo que se asemejaba demasiado al utilizado por la Unión Británica de Fascistas de Oswald Mosley, así como años más tarde los también británicos Death In June utilizaron el emblema de la división SS nazi, conocido con el nombre de *totenkopf*, como parte de un emblema jeroglífico que les representaba; por no hablar de los eslovenos Laibach, que suelen ir vestidos de oficiales de la SS hasta para ir al supermercado. Obviamente, la razón principal y más extendida ante el uso de esta simbología tan controvertida siempre ha sido el hecho de causar un efecto de choque sobre la sociedad, de la misma manera que grupos como los Sex Pistols o Siouxsie And The Banshees estaban haciendo simultáneamente, utilizando la esvástica como estandarte de la nueva ideología "*no future*" preconizada por el también recién nacido *punk rock* de 1977. Sin embargo, el campo *industrial* ha sufrido una mayor persecución y condena que el *punk*, y esto es debido en cierta manera a su inmutabilidad conceptual y su persistencia en el tiempo gracias a la publicación y distribución por parte de algunos sellos minimalistas.

El ruido como emblema dentro de la música evolucionó de distintas formas dependiendo del país en el que éste se desarrollase. La situación social y el control ejercido por los estados sobre la población por medio de resortes como la consuetudinariedad u ordenaciones sociales como el capitalismo han hecho que esta tendencia responda manifestando un arte reaccionario mucho más agresivo en unos lugares que en otros. Sin ir más lejos, la manifestación más extrema de la utilización del ruido para fines compositivos podemos encontrarla en Japón a principios de los años ochenta con el nacimiento del llamado género *japanoise*.

Efectivamente, el uso del ruido como herramienta de transmisión de sentimientos es utilizado por las bandas japonesas para manifestar la presión interna a la que muchos de sus ciudadanos se sienten condenados a sufrir de forma indefectible por causa del imparable desarrollo de la actividad económica de producción.

Masami Akita, máximo exponente del movimiento *japanoise* gracias a su proyecto Merzbow, declaraba en una entrevista una postura puramente perspectivista frente a la naturaleza y uso del concepto de música: “*Si por ruido nos referimos a un sonido incómodo, entonces la música pop es ruido para mí.*” Para muchos proyectos japoneses, el ruido en su estado más puro es el mejor instrumento para expresar la opresión y el sinsentido que sus vidas sufren por causa de la actuación de un estado que no se adecua a sus intereses. El ruido más desgarrador incita a la destrucción total con vistas a alcanzar un efecto catártico que libere al sujeto de las cadenas que lo atan a su jaula, una jaula conformada a base de responsabilidades impuestas por el aparato gubernamental.

Desde su nacimiento, hace ya más de treinta años, el movimiento *industrial* no sólo se ha mantenido, sino que ha conseguido expandirse y fusionarse con otras tendencias que abrazaron el término con mucho entusiasmo debido a su polémica y controvertida naturaleza. Este es el caso del llamado *industrial rock*, o de los subgéneros *EBM* y *electro*, que unieron en muchos casos la agresividad intrínseca del industrial con la accesibilidad compositiva del *techno pop*, haciendo que muchos componentes de bandas pioneras del movimiento *industrial* renunciasen a ser encasillados dentro del término que ellos mismos habían creado por causa de la tergiversación conceptual a la que éste se había visto sometido.

Actualmente, el estilo seminal de la primera corriente *industrial* se ve encarnado en la subvertiente *post-industrial*, denominada así para remarcar la continuidad del género. Sellos como Cold Spring, Tesco o Cold Meat Industry surgieron a finales de los años ochenta con la intención de perpetuar este estilo minimalista y subversivo. Actualmente, es común la celebración de festivales en los que se dan cita diversas bandas de este movimiento, y a los que acuden cientos de seguidores de todo el planeta.

Cada vez son más las formaciones que encuentran en este estilo de música una respuesta a sus inquietudes, una correspondencia con sus sentimientos que nada tiene que ver con las pretensiones otorgadas por la cultura heredada. La redefinición de la música es tan sólo un asunto dispuesto a consenso, y es la propia historiografía la encargada de solicitar dicha modificación, entendiendo en todo momento a la historia como un proceso de cambio generado por los individuos que le dan forma. Obviamente, el proceso de cambio viene dado por la sedimentación del hecho que conforma el mismo, y este proceso de sedimentación depende de la atención que se le quiera prestar a dicho hecho.

Siguiendo a Simon Frith: “la distinción entre música y ruido define la diferente atención que se le presta a un sonido, en vez de la calidad del sonido en sí misma.”

Sólo el tiempo, entendido como un transcurso constante de hechos, conseguirá que los valores asentados en las fundamentaciones conceptuales puedan cambiar.

## Referencias Bibliográficas:

- Charles Neal Tape Delay. Saf Publishing, England. 1987.
- Simond Ford Wreckers of Civilization. Black Dog Publishing, England. 1999.
- Vale, V. *RE/Search*. USA. 1983.
- Attali, Jaques. *Noise-The Political Economy of Music*. Ruedo Ibérico, Valencia. 1977.
- Danto, Arthur C. *Después del Fin del Arte*. Ed Paidós.
- Schelling, Friedrich. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Keenan, David. *England's Hidden Reverse: Coil-Current 93-Nurse With Wound*. Saf Publishing, England, 2003.
- Clark, Brian M. *Standing In Two Circles*. The Collected Works Of Boyd Rice Creation Books. 2008.
- Hegarty, Paul. *Noise Music. A History*. The Continuum International Publishing Group, USA. 2007.
- Frith, Simon. “What is Bad Music”. *Bad Music: The Music We Love to Hate*. New York. Routledge. 2004.
- Wittgenstein, Ludwig. *Conferencia Sobre Ética*. Paidós Ibérica. 1995.
- Robb, John. *Punk Rock. An Oral History*. Ebury Press. 2006.
- Strongman, Phil. *La Historia del Punk*. Robin Book. Barcelona. 2008.
- Savage, Jon. *England's Dreaming*. Reservoir Books. Barcelona. 2009.

